Ueber die bedeutung der antiken denkmäler als kulturhistoris...

Hugo Blümner



Ueber die

Bedeutung der antiken Denkmäler

als

kulturhistorische Quelle.

Rede,

gehalten am 28. April 1888

beim Antritte des Rektorats

von

Hugo Blümner,

Professor der klassischen Philologie und Archaeologie
an der Zürcher Hochschule.

Zürich 1888.

Verlag von Meyer & Zeller
(Reimmann'sche Buchhandlung).

Druck von B. Cotti in Zürich.

Hochansehnliche Versammlung!

Als vor zwei Jahren mein Amtsvorgänger, Herr Prof. Krönlein, beim Antritt seines Rektorates zu Ihnen sprach, da wählte er sich zum Thema die Bedeutung, welche die Kenntniss der alten Sprachen für die Vorbildung zum akademischen Studium hat. Ganz besonders mussten damals die Vertreter der klassischen Philologie sich darüber freuen, dass es ein Mediciner war, der mit solcher Wärme und Ueberzeugung für die Beibehaltung der alten Sprachen auch für solche, die sich dem Studium der Medicin oder der Naturwissenschaften widmen wollen, eintrat. Seither ist der Kampf um das Panier der humanistischen Bildung ein noch lebhafterer geworden. Auf der einen Seite die Realschulmänner, welche grössere Berücksichtigung der modernen Sprachen, und die Naturforscher, welche dasselbe für ihre Fächer verlangen, — auf der andern die klassischen Philologen, welche am liebsten nicht um eines Haares Breite aus ihrer bisherigen günstigen Position weichen möchten. Je mehr die Hitze des Kampfes tobt, um so häufiger kommt es vor, dass neben wirksamen Waffen auch stumpfe Bolzen verschossen oder gar perfider Weise vergiftete Pfeile oder Sprenggeschosse in den ehrlichen Kampf eingeschmuggelt werden. Um unparteiisch zu sein, muss man zugestehen, dass auch hier das Wort des Dichters gilt: *Iliacos intra muros peccatur et extra.* Es liegt mir fern, die Vertheidiger der humanistischen Bildung, obgleich ich selbst zu ihnen gehöre, von jedem

Fehler freizusprechen. Auch unter ihnen gibt es viele, welche ihrer Sache mehr schaden, als nützen, indem sie unter gänzlicher Verkennung der veränderten Anforderungen einer neuen Zeit in der klassischen Bildung des Gymnasiums nichts sehen wollen, als die völlige Beherrschung der griechischen und lateinischen Grammatik und Syntax, und diese Drillung des Geistes durch den streng methodischen Bau der alten Sprachen als das eigentliche Princip des klassischen Unterrichts betrachten. Aber die Zahl derer, welche auf diesem Standpunkt vergangener Zeiten beharren, ist doch immer mehr im Verschwinden begriffen, wie auch die Praxis, in welcher der klassische Unterricht auf den Gymnasien der Gegenwart betrieben wird, immer mehr und mehr davon abkommt (obgleich bei weitem noch nicht ausreichend), lediglich auf die formale Seite der alten Sprachen das Hauptgewicht zu legen. In der That, wäre jenes Argument das wesentlichste für die Vertheidiger der humanistischen Bildung, so würde ihre Stellung binnen kurzem ganz unhaltbar werden; denn es wird sich schwer bestreiten lassen, dass für die formale Bildung des Geistes auch andere Fächer ausfindig gemacht werden können, mit denen sich das gleiche Resultat erzielen lässt. Aber immer allgemeiner bricht sich doch heut die Ueberzeugung Bahn, dass der geistige Bildungsstoff, welchen das Studium der alten Sprachen durch das Kennenlernen der grossen Litteraturerzeugnisse des Alterthums und durch Einführung in den Geist desselben darbietet, ein ganz einziger ist, welcher durch keine modernen Sprachen, durch kein Studium der Naturwissenschaften, aber auch keineswegs durch Lectüre selbst der trefflichsten Uebersetzungen ersetzt werden kann. Nicht darum handelt es sich ja bei der Vorbildung unserer Jugend für das akademische Studium, sie mit einem gewissen, möglichst grossen Quantum von Wissen auszurüsten; denn

dann hätten alle diejenigen recht, welche betonen, wie wenig von diesem Wissen im späteren praktischen Leben wirklich Verwendung finde, wie unendlich viel gelernt werde, um bald schneller oder langsamer wieder vergessen zu werden. Nein, wir wollen durch das Studium der klassischen Sprachen den Geist und die Phantasie der Knaben und Jünglinge wecken, sie zum Nachdenken anregen, vor allem aber ihnen einen unveräusserlichen Schatz an Idealen mitgeben, die sie bis in die späten Jahre begleiten und sie vor der Versumpfung in einem rein praktischen, nur das Nützlichkeitsprincip in Frage ziehenden Streben bewahren sollen.

Wenn nun zur Erfüllung dieses Zweckes in erster Linie eine möglichst umfassende Lectüre der alten Autoren und demnächst eine anschauliche Behandlung der alten Geschichte in Betracht kommen, so ist hiezu noch als ein ganz besonders empfehlenswerthes Bildungsmittel auch die antike Kunst zu rechnen. Es ist freilich noch nicht so lange her, dass dieselbe im Gymnasialunterricht ganz und gar keinen Platz fand. Noch vor 20 Jahren konnte es vorkommen, dass Schüler im Homer und Sophokles recht gut bewandert waren und die griechische Götterlehre vortrefflich kannten, ohne jemals die künstlerische Darstellung einer griechischen Gottheit zu Gesicht bekommen zu haben. Auch darin ist es in den letzten Decennien besser geworden; es ist heute das Bestreben jeder einsichtsvollen Gymnasialleitung, einen kleinen Schatz von Photographien nach Antiken zu erwerben, an denen den Schülern die unvergleichlich herrliche Pracht dieser entschwundenen Welt wenigstens einigermassen zur Anschauung gebracht werden kann; wenn auch nicht in eigenem kunsthistorischem Unterricht, denn dazu wird schwerlich irgendwo im Unterrichtsplan Platz geschaffen werden können, so doch in verständiger gelegentlicher Benutzung, sei es im

sprachlichen, sei es im historischen Unterricht. Denn die antiken Denkmäler bieten nicht bloss überall zu dem, was der Schüler liest und lernt, die trefflichste Erläuterung: sie bieten noch mehr; sie sind für uns in vielen Punkten des antiken Lebens geradezu eine Quelle, eine Quelle, welche oft sogar lauterer und zuverlässiger fliesst, als unsere litterarischen Quellen, da sie eine zeitgenössische ist, während letztere oft abgeleitet und erst späten Ursprungs sind. Unendlich vieles gibt es im Gebiete der alten Geschichte, Religion, des Kultus, des täglichen Lebens, worüber unsere schriftlichen Quellen schweigen und nur die Denkmäler uns Auskunft ertheilen. Nach dieser Seite hin haben denn die alten Denkmäler nicht allein für den Gymnasialunterricht, sondern in noch höherem Masse für das akademische Studium des Philologen und Historikers eine sehr hohe Bedeutung. Diese zu würdigen, darzulegen, wie vieles, was uns sonst unbekannt wäre, aus den Denkmälern gelernt wird, wie dieselben unsere aus den Schriftquellen gewonnene Anschauung überall zu erweitern und zu beleben geeignet sind: das ist die Aufgabe, die ich mir für meine heutige Rede gestellt habe.

Am spärlichsten freilich ist die Ausbeute, um mit diesem schwächsten Punkte meiner Darlegung zu beginnen, auf dem Gebiete der politischen Geschichte. Zwar wenn wir die Münzen in Betracht ziehen wollten, deren Bedeutung als Geschichtsquelle eine allgemein bekannte und anerkannte ist, so wäre es damit weit besser bestellt. Aber dasjenige, was die Münzen zu historischen Quellen macht, ist nur in seltenen Fällen das Kunstwerk, welches sie vorstellen, ihr Gepräge als solches, sondern ihre Umschriften, die Veränderung der Typen, ihr Gewicht u. drgl. ist es, was ihnen jene Bedeutung verleiht; und nach dieser Richtung stehen sie so ziemlich auf einer Stufe mit den Inschriften, welche ja gleichfalls bei

dem Thema, welches uns beschäftigen soll, nicht unter den Begriff der Antike fallen. Dass aber die Münztypen an sich Bedeutung als historische Quellen erlangen, das kommt nur in sehr vereinzelten Fällen vor, wenn wir auch auf andern Gebieten des Alterthums, auf dem der Kunstgeschichte, Religionsgeschichte, des Kultus, ihnen sehr häufig die Kenntniss sonst unbekannter Thatsachen oder die Erweiterung unseres aus historischen Quellen geschöpften Wissens verdanken. Sehen wir nun von den Münzen ab, so bietet der übrige antike Denkmälervorrath nur weniges, was zur Bereicherung unseres eigentlichen historischen Wissens dienen kann. Es gilt das vornehmlich von der hellenischen Kunst, und zwar wesentlich deshalb, weil dieselbe das Gebiet der Geschichtsdarstellung sehr wenig angebaut hat. Zwar hatte die alte Malerei unter ihren uns nur durch Nachrichten bekannten Werken auch eine nicht unbeträchtliche Zahl historischer Gemälde aufzuweisen; aber die Schöpfungen der alten Wand- und Tafelmalerei sind uns bis auf wenige Reste auf immer verloren, und diejenige Zeit, aus welcher wir noch Wandmalereien in grosser Zahl besitzen, die römische Kaiserzeit, hat für ihre lediglich dekorativen Zwecke das Gebiet der Mythologie oder des Genres weitaus am meisten bevorzugt. Unter den Darstellungen der griechischen bemalten Vasen, welche uns zum Ersatz für die verlorenen Werke der eigentlichen Kunstmalerei dienen müssen, spielt das historische Bild ebenfalls eine ganz untergeordnete Rolle; und die wenigen Vasengemälde, welche überhaupt hierbei in Betracht kommen, können schon deswegen nicht als historische Quellen betrachtet werden, weil sie meist in einer gewissen hergebrachten Weise, nach bestimmtem Schema arbeiten, beispielsweise die Perser in einigen Darstellungen aus der persischen Geschichte nicht anders darstellen, als in mythischen Scenen die Trojaner,

Amazonen oder andere orientalische Völkerschaften. — Die plastische Kunst der Griechen kannte in ihrer Blüthezeit im 5. Jahrhundert historische Darstellungen nur in sehr beschränktem Masse, und auch diese sind nichts weniger als treue Schilderungen eines wirklichen Vorgangs, sondern idealisiert, in der Art heroischer Kampfscenen gehalten; ja auch noch die spätere Zeit der hellenistischen Periode verfährt in vielen Hinsichten ähnlich, und die uns erhaltenen Figuren z. B. aus Scenen der Kämpfe zwischen den Fürsten von Pergamon und den Galliern halten sich zwar in Darstellung von Race, Tracht, Bewaffnung der Barbaren ziemlich treu an die Wirklichkeit, geben aber dabei keineswegs das Prinzip des Idealisierens auf. Eine Ausnahme davon macht die lykische Kunst. Hier mochte die Kunst des Orients, namentlich Assyriens, wo die historischen Darstellungen zahlreicher Reliefs uns in möglichst treuer Weise ein Abbild wirklicher Vorgänge bieten, ihren Einfluss üben, sodass auch die griechischen Künstler, welche dort arbeiteten, sich dieser Art anbequemten, zumal sie meist im Dienste kleiner Fürsten oder Satrapen standen, welche eine derartige Verherrlichung ihrer Thaten wünschen mochten. Die jetzt in London befindlichen Reliefs eines lykischen Heroons, des sogen. Nereidenmonuments von Xanthos, zeigen in einer vom strengen griechischen Reliefstil durchaus abweichenden Form figurenreiche Scenen aus Kämpfen, Belagerungen, Friedensverhandlungen, Uebergabe u. s. w., die uns ein verhältnissmässig treues Bild historischer Vorgänge, welche sich einst in jener Gegend abgespielt haben, vor Augen führen, von Vorgängen, über welche wir freilich sonst gar nichts wissen; und ganz ähnliche Scenen bieten die von Benndorf nach Wien gebrachten Skulpturen von Gjöl Baschi. Erfahren wir nun auch nichts über die Namen der betheiligten Personen und der

Ortschaften, um die es sich handelt, so gewinnt man doch trotz des geringen künstlerischen Werthes der Reliefs ein recht anschauliches Bild von Kampf- und Lagerleben im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. in jenen, sonst unserer historischen Kenntniss so fern liegenden Gegenden. Weitaus werthvoller aber als historische Quellen sind die Skulpturen der römischen Kaiserzeit. Die Römer haben das historische Relief, welches sie wenig ausgebildet von der Kunst der Diadochenperiode übernahmen, in umfangreichster Weise erweitert und zum Schmuck der den Feldherrnruhm der Kaiser verherrlichenden Bauwerke benutzt; Triumphbogen und Ehrensäulen sind es vornehmlich, an denen wir diese Skulpturen finden, und mit welcher Sorgfalt namentlich in den archäologischen Details uns hier die Kriegsthaten des Titus, Trajan, Marc Aurel vorgeführt werden, ist hinreichend bekannt. Liegt auch der Hauptwerth dieser historischen Reliefs für uns heutzutage eben in jenen antiquarischen Details, welche uns das ganze römische Kriegswesen der Kaiserzeit, Waffen, Tracht, Wohnung und Lebensweise ferner Barbarenländer u. drgl. in reichster Fülle anschaulich machen, so dürfen sie doch auch in weiterem Sinne eine historische Quelle genannt werden, insofern sie uns manches Ereigniss zeigen, über welches unsere litterarischen Quellen Auskunft versagen. Denn von den dakischen Feldzügen des Trajan, von den Markomannen-Kriegen Marc Aurels wissen wir sonst nur wenig, während wir auf den Reliefs mit manchen Wechselfällen dieser Feldzüge bekannt gemacht werden. Allerdings dürfen wir nicht historische Treue im eminenten Sinne erwarten; diese Skulpturen sind eben im Stile der amtlichen Bulletins redigiert, und da sie ad maiorem imperatoris gloriam dienen sollten, so kommt der Gegner dabei in der Regel schlechter weg, als es in Wirklichkeit oft genug der Fall war.

Weitaus bedeutungsvoller sind die Denkmäler der alten Kunst für uns als Quellen zur Religionsgeschichte und Mythologie der alten Völker. Schon der Umstand, dass bei weitem der grösste Theil der Bildwerke mythische Gegenstände vorstellt, lässt es begreiflich erscheinen, dass wir den Kunstwerken wichtige Aufschlüsse nach dieser Hinsicht verdanken. In die fernste Zeit der Vergangenheit des klassischen Alterthums können uns die Schriftsteller der alten Zeit nicht leiten; sie selbst hatten ja kaum eine Ahnung von jenen längst verflossenen Jahrhunderten, und die Forschung, welcher damals noch reiches Material zur Ergründung jener praehistorischen Zeiten zu Gebote gestanden hätte, hat sich niemals mit wirklich wissenschaftlicher Methode auf dies Gebiet begeben. Heutzutage verdanken wir es der vergleichenden Sprachwissenschaft und ihrer Schwester, der vergleichenden Mythologie, dass wir mehr und mehr den Ursprüngen des griechischen Götterglaubens nachzugehen im Stande sind; und als eine nicht zu verachtende Stütze stellt sich da die Kunst zur Seite, obgleich eben hier eine Wissenschaft der vergleichenden Kunstgeschichte erst in ihren Anfängen begriffen ist. Freilich darf man sich nicht gar zu tief gehende Resultate davon versprechen. Denn jene frühen Zeiten, in welche die vergleichende Mythologie hinunterzutauchen im Stande ist, besitzt auf griechischem Boden noch keine bildende Kunst, noch keine Götterbilder; immerhin aber ermöglicht uns die Kunst, namentlich dem Zusammenhang der orientalischen Kulte mit den griechischen nachzugehen, und liefert in dieser Hinsicht manche werthvolle Ergänzung zu den aus anderen Quellen geschöpften mythologischen Forschungen. So ist es zwar schon längst bekannt, dass Mythus und Kultus der Aphrodite auf einer schon sehr früh eingetretenen Vermischung orientalischer, und zwar semitischer Vorstellungen mit griechischen beruht, und

dass die orientalische Mondgöttin, welche zugleich die Repräsentantin aller animalischen und vegetativen Fruchtbarkeit ist, im Wesen der griechischen Liebesgöttin noch vielfach sich spiegelt; aber diese Thatsachen erhalten ein noch schärferes Licht dadurch, dass wir in der Kunst es verfolgen können, wie der babylonisch-assyrische Typus der Aphrodite als einer völlig nackten Frauengestalt, welche mit beiden Händen den Busen bedeckt, nach Griechenland wandert, wo wir ihm unter den Funden von Mykenae begegnen, oder wie der etwas abweichende phönikische Typus, welcher später seinen klassischen Ausdruck in der Haltung der mediceischen Venus gefunden hat, in der alten griechischen Kunst, welche sich noch vor der Bildung nackter Frauengestalten scheut, auf bekleidete Figuren übertragen und entsprechend modifiziert wird. In anderen Fällen wiederum zeigen uns die Kunstwerke, wie die Griechen fremde Göttervorstellungen, welche ihnen theils durch den Verkehr mit barbarischen Völkern, theils durch importierte Kunst- und Handwerkserzeugnisse bekannt und geläufig wurden, auf die bei ihnen heimischen Götterbegriffe übertrugen; so z. B. wenn die orientalische Anâhita, ursprünglich eine persische Gottheit, die von der Kunst als geflügelte Frau dargestellt wird, welche in der einen Hand einen Löwen, in der anderen einen Panther an den Klauen hält, in die griechische Vorstellung als Artemis übergeht und so auf einem der frühesten Denkmäler griechischer Kunst, der von Pausanias beschriebenen Lade des Kypselos, oder auf noch erhaltenen Kunstwerken, wie der François-Vase oder einer in Olympia gefundenen Bronze-Platte von entschieden griechischer Arbeit, uns entgegentritt. — Nicht minder belehrend sind die Denkmäler für die in historischer Zeit, und namentlich im späteren Zeitalter des immer grössere Dimensionen annehmenden Synkretismus, vor sich gehende Aufnahme fremder Kulte.

So wissen wir z. B. aus schriftlichen Quellen, dass der aus Persien stammende Kultus des Lichtgottes Mithras zur Zeit des Pompejus durch die Seeräuber, welche damals die Küsten des mittelländischen Meeres unsicher machten, von Kilikien her nach dem Abendland gebracht worden ist: dass er aber zwischen dem ersten und zweiten Jahrhunderte nach Christus sich in Rom festgesetzt und welche ungemeine Verbreitung er in den Provinzen des weiten römischen Reichs gefunden hat, von Südfrankreich bis nach Tyrol und Siebenbürgen, von England bis nach Nordafrika, das erfahren wir wesentlich wiederum erst aus den zahlreichen auf uns gekommenen Denkmälern dieses Kultus, welche zugleich die wichtigste Quelle für unsere Kenntniss desselben sind. Und in dieselbe Rubrik gehört dann die Bedeutung jener spätrömischen Denkmäler, in denen wir die Verquickung der neu aufgekommenen christlichen Vorstellungen mit den alten heidnischen verfolgen können: jene Katakombenbilder des leierspielenden Orpheus im Kreise der wilden Thiere, unter dem man sich Christus dachte, oder Sarkophage, wie jener, auf dem wir neben Prometheus, Athene, Hephaestos, Hermes und anderen Gestalten des heidnischen Götterkreises Adam und Eva beim Baume der Erkenntniss abgebildet sehen. Andrerseits sind die Bildwerke provinzieller Herkunft, in denen wir echt römische Gottheiten mit barbarischen vermischt sehen, nicht minder belehrend für die Art und Weise, wie man sich in den Provinzen die fremden Kulte zurechtlegte oder mit den eigenen zu verbinden wusste. Allein von ebenso bedeutendem Werthe sind die Kunstwerke hinsichtlich der Wandelung, welche die echt griechischen Götterbegriffe und Mythen im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht haben. Zunächst ist schon die Kunstmythologie an und für sich, d. h. die Lehre, wie sich die einzelnen Göttertypen im Laufe der Zeit künst-

lerisch entwickelt haben, eine unentbehrliche Parallele zur Mythologie selbst; um die aeschyleische Auffassung des Zeus zu begreifen, muss man die Zeustypen des fünften Jahrhunderts kennen; um die Rolle, welche Eros im Kultus und in der Litteratur spielt, würdigen zu können, und wie aus dem ernsten Jüngling, dem im Kampfe unüberwindlichen, der liebliche schwärmerische Knabe und aus diesem wieder nach und nach das tändelnde, flatterhafte Kind geworden ist, wie es die alexandrinische Poesie in manigfachen Situationen ausmalt, muss man zum Vergleich die Erosbildungen der archaischen Kunst, dann des vierten Jahrhunderts, vornehmlich des Praxiteles und Skopas, und schliesslich die Erotendarstellungen der hellenistischen Periode heranziehen. Und nicht bloss solche Parallelen und die Ergänzung anderweitig gewonnener Vorstellungen, sondern auch mannichfach neuen Aufschluss gewähren uns die Bildwerke, sei es nun durch die Auffassung der Götter selbst, sei es durch ihre Attribute oder durch die Verbindung, in welche sie von der Kunst mit anderen Gottheiten gebracht werden. Ebenso verdanken wir den Denkmälern in zahlreichen Fällen Kenntniss von Form und Umgestaltung sonst bekannter Mythen, wovon wir aus der Litteratur nichts wissen; und da es sich hierbei ebensowol um Darstellung irgend welcher lokalen, in bestimmten Gegenden heimischen Form einer Sage handelt, als um die von irgend welchem epischen oder tragischen Dichter selbstständig damit vorgenommene Veränderung, die mitunter dann auch Gemeingut geworden ist, so wird nach letzterer Seite hin die Antike auch zu einer wichtigen Quelle für die Litteraturgeschichte. Namentlich dass die Tragödie vielfach den bildenden Künstlern den Ausgangspunkt für ihre Darstellung gegeben hat, dass wir daher aus Bildwerken den Inhalt verlorener Dichterwerke wenn auch nicht reconstruieren,

so doch muthmassen können, ist eine genugsam bekannte Thatsache, für welche ich als Beispiel bloss auf die mannichfaltige Form, welche die Antigonesage oder die Orestie in der Kunst erhalten hat, hinweisen will. Und hier kommt nun noch das ganz besondere Interesse hinzu, dass wir nicht selten denselben Mythus auf Denkmälern sehr verschiedener Zeiten und gänzlich verschiedener Kunstübungen verfolgen können und daher zu beurtheilen im Stande sind, wie die betreffende Vorstellung sich in jener Zeit und in jenen Kreisen, denen das Kunstwerk seine Entstehung verdankt, gestaltet und fixirt hat. Hochalterthümliche Vasenbilder aus Griechenland oder durch Jahrhunderte davon getrennte Vasengemälde unteritalischer Herkunft, altgriechische Reliefs oder etruskische Spiegelzeichnungen, pompejanische Wandgemälde oder spätrömische Sarkophage — alle diese Denkmälergattungen mit ihrer an sich schon verschiedenen Ausdrucksweise kommen hier als Quellen in Betracht und wollen dabei je nach ihrer Individualität gewürdigt werden. — Endlich gehört ebenfalls noch hierher eine Hinweisung darauf, wie wir gewissen religiösen Ideen, deren Existenz uns zwar aus der Litteratur bekannt, deren Verbreitung aber aus diesen Quellen allein nicht abzuschätzen ist, in den Denkmälern nachgehen können. So vor allem der im Alterthum im Volke immer lebendigen Unsterblichkeitsidee. Mögen wir nun die griechischen Grabreliefs mit ihren wundervollen Abschiedsscenen, die aber in ihrer gehaltenen Trauer andeuten, dass es sich um keinen Abschied auf ewig handelt, betrachten oder die fein gezeichneten attischen Lekythen, auf denen der Todtenschiffer Charon, kein schrecklicher Ferge, wie der etruskische Charon oder Michel Angelos furchtbarer Fährmann, die Seelen über den unterirdischen Fluss holt; oder mögen wir hinübergehen nach Kleinasien und am Harpyien-Denkmale von Xanthos sehen, wie

sanft und mütterlich die schnellen, aus Weib und Vogel gemischten Fabelwesen die Kinder aus den Armen der klagenden Mutter entführen; oder mögen wir vor die um vieles späteren Sarkophagreliefs der römischen Kaiserzeit treten, in denen durch das Bild des Mythus so häufig die Hoffnung auf ein Jenseits, auf ein neues Leben ausgesprochen ist: überall tritt es uns entgegen, wie fest im heidnischen Alterthum gerade in der grossen Masse der Bevölkerung der Glaube an die Unsterblichkeit lebte. Und als wunderlicher Begleiter, den wir nicht minder von der frühesten Zeit bis in die letzten Ausläufer des Heidenthums ebenfalls wiederum in den Denkmälern verfolgen können, geht ein krasser Aberglaube nebenher, dessen Spuren uns in mannichfachen Bildwerken, namentlich in Amuletten u. dgl., überall entgegentreten.

Am bedeutendsten aber stellt sich uns der Werth der antiken Bildwerke als Quelle dar, wenn wir die Kultur der alten Welt, d. h. das ethische und sociale Leben des Alterthums dabei in's Auge fassen. Nach dieser Seite hin wird für uns jeder kleinste Ueberrest alter Kunst und alten Handwerks zum redenden Zeugen, und es würde mich viel zu weit führen, wenn ich auch nur ein ungefähres Bild von der Bedeutung geben wollte, welche die Antike nach dieser Hinsicht hat; ich begnüge mich daher mit einigen Andeutungen. In der That gibt es kaum ein Gebiet des antiken Lebens, welches nicht durch die antiken Denkmäler in helleres Licht gesetzt würde, als die Schriftquellen allein darüber verbreiten. Das Leben im Hause und in der Familie, die Entwickelung der Tracht und des Schmucks, von Wohnung und Hausrath, — all das tritt uns erst in den Denkmälern so recht deutlich und belebt entgegen. Ich erinnere beispielshalber nur daran, welche ungeahnten Aufschlüsse wir über die Kultur der homerischen und vorhomerischen Zeit gerade aus

den Kunstwerken und zumal durch Herbeiziehung der orientalischen Denkmäler im Vergleich mit griechischen Funden, dank den trefflichen Untersuchungen Helbigs, gewonnen haben. Und ferner: eine wie viel genauere Kenntniss griechischen und römischen Kriegs- und Seewesens, der Alterthümer des Kultus wie der Bühne, der Technik in Kunst und Gewerbe u. s. w. verdanken wir nicht den Denkmälern! Man braucht nur, um sich dessen recht bewusst zu sein, die oft von stupender Gelehrsamkeit zeugenden, von Citaten aus alten Schriftstellern strotzenden Werke anzusehen, welche die philologische Betriebsamkeit des 17. und 18. Jahrhunderts über die verschiedenartigsten Gegenstände der antiken Kunstgeschichte, aber ohne Kenntniss und Benutzung der Kunstwerke, zusammengeschrieben hat, und sie zu vergleichen mit den modernen, den gleichen Gegenstand behandelnden Schriften, um den ungeheuren Fortschritt zu erkennen, welchen die Hineinziehung der Denkmäler auf allen diesen Gebieten zur Folge gehabt hat. Freilich hat auch hier erst nach und nach die Kritik Methode in die Benutzung des bildlichen Materials hineinbringen müssen; man hat erst allmählich lernen müssen, dass man nicht zur Illustrierung homerischer Kulturzustände griechische Bildwerke der klassischen Periode, oder zur Verdeutlichung griechischen Lebens pompejanische Wandgemälde herbeiziehen dürfe. Wenn demnach bei der Benutzung der Denkmäler als kulturhistorische Quellen immer die Entstehungszeit derselben auch in Betracht gezogen werden muss, so ist dabei auch weiterhin zu beachten, dass es eben so bedeutungsvoll ist, was die Denkmäler darstellen, als in welcher Weise sie ihren Gegenstand behandeln. Denn nicht bloss jene Denkmäler, welche uns Scenen aus Krieg und Frieden der Alten vorführen, sind kulturhistorische Zeugnisse: nein, in gewissem Sinne kann jegliche Antike

als Quelle zur Erkenntniss des Kulturzustandes der Zeit, welcher sie entstammt, betrachtet werden. Und auf diesen Punkt sei mir gestattet noch etwas ausführlicher einzutreten.

Im allgemeinen gilt es ja von einer jeden Kunst, dass sie uns den Charakter und die Eigenthümlichkeiten des Volkes oder der Zeit wiederspiegelt, in welcher sie entstanden ist. Oft genug ist es bemerkt worden, wie man den leidenschaftlich fanatischen Charakter des Spaniers in den Werken des Murillo oder Velasquez wieder findet, die philiströse Behaglichkeit des Holländers in den derben Genrebildern der niederländischen Schule, die heitere Lebenslust des Vlamländers in den Bildern eines Rubens oder van Dyk, die strahlende Sinnlichkeit und Üppigkeit der italienischen Renaissance in Tizian oder Paul Veronese u. s. f. Aber bei keiner Kunst kann man den Verlauf der Kulturentwicklung und die Wandlungen im Charakter des Volkes, seiner Geschichte und Institutionen fortschreitend so verfolgen, wie in der griechischen und griechisch-römischen. Zwar fehlt für die älteste Zeit hierfür vielfach noch das Material, denn die Lücke zwischen den praehistorischen Funden Schliemanns in Mykenæ und den Anfängen der griechischen Bildhauerkunst, die wir heut noch vor uns haben, ist bei weitem noch nicht ausgefüllt; aber gibt uns nicht schon jenes älteste Denkmal der Skulptur auf griechischem Boden, das bekannte Löwenthor von Mykenæ, mit seinen beiden trotzig aufgerichteten Löwen, die einst die drohenden Köpfe dem das Thor der Feste Betretenden entgegenwandten, so recht ein Bild jener heroischen Zeit, wo der Nachbar die Hand gegen den Nachbar erhob und die kleinen Fürsten von ihrer Akropolis herab das umliegende Land nach Weise der asiatischen Despoten, von deren Wappenstil sie ihr Thorsymbol entlehnt hatten, beherrschten? — Und wenn wir die Götterbilder des 6. und 5. Jahrhunderts betrachten, jene würdevollen, in sich beruhenden

Gestalten, deren Steifheit keineswegs allein dem Unvermögen der Kunst zuzuschreiben ist, sondern mit auf der ganzen Auffassung beruht, welche jene Zeit den Göttern entgegenbringt: zeigen sie uns nicht eben so sehr, welche hohen Begriffe jene Zeit inniger, noch von keinem Zweifel angefressener Frömmigkeit von den Göttern besass, wie uns anderseits die wackern Krieger und Jünglingsgestalten auf den Grabstelen die ganze Kraft und Biederkeit der alten Athener aus der Zeit des Pisistratus und der Perserkriege, oder jene Frauengestalten auf den Grabdenkmälern, welche sich das Kind zum letzten Kusse reichen lassen oder dem geliebten Manne die Hand zum Abschied drücken. uns ein Familienleben vor Augen führen, welches noch nicht durch die Krebsschäden der Hetären- und Knabenliebe zerrüttet ist? Und wenn wir sehen, wie im 4. Jahrhundert die Kunst des Skopas und Praxiteles vom Gebiete des Ernstmajestätischen, von den Gestalten des Zeus, der Hera, der Athene sich mehr und mehr entfernt, um sich den jugendlich anmuthigeren Typen der Aphrodite, des Dionysos oder Eros zuzuwenden und hier in immer neuen Variationen die mannichfaltigsten Stimmungen des menschlichen Herzens erklingen, Liebe und Schönheit ebenso in ihren beseligenden wie in ihren verheerenden Wirkungen vor unseren Augen erstehen zu lassen, so entspricht diese neue Bahn, welche die Skulptur einschlägt, sehr bezeichnend jener Periode, da die Tragödie des Euripides mit ihren leidenschaftlichen Problemen und hochgespanntem Pathos nach dem Tode des Dichters erst so recht die Bühne zu beherrschen anfieng; ganz ebenso, wie die weitere Ausartung jener anmuthigen Typen, wobei mit der Zeit an Stelle der göttlichen Würde und ethischer Vertiefung mehr und mehr grobe Vermenschlichung und derbe Sinnlichkeit treten, wo Figuren wie die Venus von Medici, die Hermaphroditen-Typen und

dergleichen geschaffen werden, in hohem Grade bezeichnend ist für ein Zeitalter, in welchem das Intriguen-Lustspiel, worin der ungerathene Sohn den braven Vater über's Ohr haut und die Mutter verhöhnt, in Blüthe steht, und das Publikum, welches über den komischen Situationen die Tiefe der Unsittlichkeit des Inhalts gänzlich vergisst, durch seinen Beifall zu erkennen gibt, wie sehr sich alle Bande des Haus- und Familienlebens gelockert haben. — Ferner üben auch die veränderten politischen Verhältnisse ihre Wirkung auf die Kunst aus. Die Zeit der Freiheit Griechenlands ist vorüber; die Welt beugt sich vor dem jugendlichen makedonischen Helden, und auch die Kunst kann sich der Macht dieser Persönlichkeit nicht entziehen. Sie tritt in den Dienst des Herrscherhauses: Bildner und Maler ersten Ranges wetteifern in Darstellung des Fürsten und des fürstlichen Hauses, und nicht minder klar, wie aus den Reden des Demosthenes, lernen wir aus der Verherrlichung des Welteroberers durch die Kunst, namentlich aus der immer beliebter werdenden Apotheosierung desselben, dass es mit der Grösse des alten, unabhängigen Hellas auf immer vorbei ist. Kein Wunder daher, wenn auch nach dem Tode des Einzigen, welcher das Weltreich zusammenhalten konnte, doch auch weiterhin die Kunst im Dienste der in die Erbschaft sich theilenden Generäle bleibt und die neu gegründeten Residenzen derselben verschönern hilft. Aber je mehr der Grieche durch die veränderten politischen Verhältnisse gezungen wird, sich vom Staatsleben fern zu halten, und je weniger nun Politik oder Kriegsdienst ihn, wie einstmals, in Anspruch nehmen, um so mehr wendet er sich dem seelischen Leben zu, um so grössere Bedeutung gewinnt die Persönlichkeit als solche, welche früher in der Allgemeinheit untergegangen war. Der Mensch mit seinen Leidenschaften und Fehlern, die gewöhnlichen Vorkommnisse des täglichen

Lebens sowohl wie ein erschütterndes Schicksal von tragischer Kraft, sie werden nunmehr Gegenstände, die den Künstler anziehen; er sucht auch im Mythus mit Vorliebe solche Stoffe auf, in denen das rein menschliche Denken und Empfinden vornehmlich zum Ausdruck kommt, er stellt sich gern die Götterwelt in menschlicher Weise vor; und so finden wir denn als besonders charakteristische Darstellungen der damaligen Kunst einerseits das Portrait bis auf die höchste Stufe der Vollendung gebracht, andererseits das mythologische Genre, welches uns die Götter gleichsam im Hauskleide vorführt. Gleichzeitig bringen kriegerische Ereignisse die hellenische Welt aufs neue in Berührung mit barbarischen Völkern; und es ist wiederum bezeichnend, dass die Kunst sich nicht bloss mit der interessanten Aufgabe, die ihr in ethnologischer Richtung durch die Wiedergabe der fremden Racetypen gestellt wird, beschäftigt, sondern dass sie auch im verachteten Barbaren das rein Menschliche zu erfassen und Bildwerke von jener ergreifenden Tragik zu schaffen weiss, wie die Galliergruppe der Villa Ludovisi oder den sterbenden Gallier des Kapitols. Wenn sie aber zurückkehrt zu den Aufgaben, welche dereinst die erste grosse Kunstblüthe des 5. Jahrhunderts sich gestellt, zu den Gestalten der grossen Götter, und wenn sie dieselben am pergamenischen Zeusalter im gewaltigen Ringen mit der elementaren Kraft der erdentsprossenen Giganten uns vor Augen führt, so zeigt uns ein Vergleich mit jenen älteren Arbeiten, wie sehr sich der Standpunkt der Künstler verschoben hat. Nicht ohne Grund war es schon bei den alten Aesthetikern beliebt, Parallelen zwischen bildender Kunst und Rhetorik zu ziehen. Dasselbe Ereigniss, das in schlichter, einfach grossartiger Rede vorgetragen uns bis zu Thränen zu rühren im Stande ist, lässt uns kalt, wenn wir es in einer hohlen, phrasenhaften oder auf

Stelzen gehenden Sprache anhören müssen. Ganz eben so verhält es sich mit der Sprache der Kunst. In sehr feiner Weise hat Heinrich Brunn es ausgeführt, wie die Parallele zu jenem Hauptwerke der jüngeren pergamenischen Schule, dem Gigantenfries, in dem sogen. asianischen Stil der Beredsamkeit liegt, welcher sich namentlich durch auffallende Wortstellung, Effekthascherei, Phrasenhaftigkeit unvortheilhaft auszeichnete, und wie die Plastik hier mit all den glänzenden Mitteln einer durch Jahrhunderte erworbenen Technik arbeitend an Stelle der Einfachheit und Würde eine gewisse Gespreiztheit oder theatralische Pose setzt, in Folge deren wir angesichts dieser Reliefs zwar die Meisterschaft der Ausführung immer aufs neue bewundern müssen, aber unser Herz nicht zur Theilnahme bewegt fühlen. Im Gegentheil, vergleichen wir, wie in den Kampfscenen der klassischen Kunst, in den Amazonenkämpfen attischer Friesreliefs z. B., mitten unter wildem Gemetzel auch wieder rührende Züge sich einmischen, wie selbst in den Kämpfen mit den Kentauren dadurch, dass Sieg und Niederlage zwischen den beiden Theilen meist ziemlich gleich abgewogen sind, das Interesse des Beschauers bei jeder einzelnen Scene aufs neue geweckt wird, so müssen wir hier, wo die Götter mitleidslos mit ihren unentrinnbaren Waffen die zum Theil aufs edelste gebildeten Erdensöhne niederschmettern, wie sie mit ihren Füssen nicht nur auf den Leib, sondern selbst auf das Gesicht der gefallenen Gegner treten, sie von Hunden zerfleischen lassen, uns sogar bisweilen unangenehm berührt fühlen. Es liegt eine gewisse Brutalität darin, die uns auch in andern Schöpfungen jener Periode gelegentlich entgegentritt. Ich erinnere z. B. an jenen in Olympia gefundenen Bronzekopf eines Faustkämpfers, der so recht geeignet ist, uns den Wandel der Athletik und gymnastischen Erziehung überhaupt zu veranschaulichen. Wenn

ehemals es der Stolz edler Jünglinge gewesen war, in Olympia oder Delphi oder sonst bei nationalen Festspielen einen Kranz zu erringen, so war an Stelle dieses auf umfassende palästrische Ausbildung des Körpers berechneten Strebens im Laufe der Diadochenperiode immer mehr die rein berufsmässige Athletik getreten, die Kunst der Klopffechter, welche von Kampfspiel zu Kampfspiel zogen und mit ihren rohen Fäusten und Schläge-gewohntem Körper leicht überall die Ehrenpreise einheimsten. Einen solchen Berufsfechter führt uns der erwähnte Kopf mit der zurücktretenden Stirn und dem thierisch vortretenden Unterkiefer, mit der plumpen Nase, den aufgeworfenen Lippen und den verschwollenen Ohren in fast abstossender Naturwahrheit vor; und mit Recht hat daher kürzlich L. von Sybel von diesem Kopfe gesagt, es stecke in ihm ein Stück Kulturgeschichte.

Als die Monarchie, die aus dem Weltreiche des grossen Alexanders hervorgegangen war, theils schon zu Grunde gegangen war, theils sich ihrem Untergange zuneigte, da trat die griechische Kunst in den Dienst des neuen Weltbeherrschers, des römischen Volkes über. Es ist die Zeit des letzten Jahrhunderts v. Chr., die Zeit der furchtbaren, zerrüttenden Bürgerkriege, des letzten gewaltigen Todeskampfes der Republik. Das ist denn ein Zustand, welcher einer selbstständigen Weiterentwicklung der Kunst freilich wenig günstig ist, und so dürfen wir uns denn auch nicht wundern, wenn wir keinen Reflex dieser aufgeregten Zeiten in der gleichzeitigen Kunst aufzufinden im Stande sind. Die Produktivität der Kunst war überhaupt beinahe erloschen; die Künstler begnügten sich, die Werke der vergangenen Epoche bald mehr bald weniger treu zu kopieren, oder allenfalls in eklektischer Weise die Besonderheiten verschiedener Kunstrichtungen zu einem meist sehr unorganischen Ganzen zu vereinigen. Nur das

Portrait ist es, welches auch auf dem neuen Boden sich als lebenskräftig erweist, und so selten die Fälle sind, wo wir mit einiger Sicherheit den uns erhaltenen Köpfen ihren richtigen Namen beilegen können, so tritt uns doch in einigen Portraitfiguren der republikanischen Zeit, wenn wir sie mit späteren Typen vergleichen, deutlich der Gegensatz des alten Römerthums gegen die Epigonen der Kaiserzeit entgegen. Unter den Kaisern nimmt dann die bildende Kunst einen neuen Aufschwung, und wenn sie auch theilweise in den alten Bahnen weiter wandelt, d. h. sich mit der Wiederholung der alten Typen in mehr oder weniger freier Anwendung begnügt, so schlägt sie dafür auch nach einigen Richtungen hin neue Wege ein, und was sie auf diesen leistet, darf wiederum in hervorragender Weise als kulturhistorische Quelle bezeichnet werden. Vor allem ist es die schon vorhin erwähnte historische Reliefbildnerei, welche ihre Ausbildung und Vollendung unter den Kaisern gefunden hat. Gemäss dem durchaus auf das Reale gerichteten Sinne der Römer stellen sie die Thaten der Kaiser oder besser der kaiserlichen Heere nicht mehr in der idealisierten Form vor, wie einst die Griechen aus der Zeit des freien Hellas oder selbst noch in der Diadochenperiode kriegerische Ereignisse plastisch verkörpert hatten: treu, in nüchternem Chronikenstil, führt uns die Kunst jene Feldzüge gegen Markomannen, Daker u. s. w. vor. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass jene Reliefs mit ihrer genauen Wiedergabe von Tracht, Kampfweise u. s. f. höchst werthvoll für unsere antiquarische Erkenntniss zumal des Lebens der Barbaren, aber nur in etwas eingeschränktem Sinne als wirkliche historische Zeugen zu betrachten sind. Kulturhistorische Zeugen aber bleiben sie nichts desto weniger, und sogar wider Willen unparteiische, wo es sich nicht um die Person des meist in den Vordergrund gerückten Herrschers, sondern um den rö-

mischen Legionssoldaten handelt, den wir ebenso in seiner treuen und unermüdlichen Pflichterfüllung im Kampf und in den harten Arbeiten des Lagerlebens schätzen, als durch sein mitleidsloses Verfahren gegen den Besiegten, durch seine Misshandlung hilfloser Frauen und Kinder der Barbaren in seiner ganzen Rohheit und Grausamkeit kennen lernen. — Wie die historische Plastik, so ist auch die Glyptik in jener Zeit eine im wesentlichen höfische Kunst; jene figurenreichen, kunstvoll geschnittenen Prachtkameen, die wir heut noch als Meisterwerke der Steinschneidekunst bewundern, sind klassische Zeugen der schon mit Horaz beginnenden und in der Folgezeit immer mehr zunehmenden niedrigen Schmeichelei gegen den Herrscher, der schon vor seiner Apotheose noch bei Lebzeiten den vor ihm im Staube liegenden Höflingen als Halbgott erscheint. Selbst die noch mit ausgezeichneter Charakteristik arbeitende Portraitkunst liefert hierzu sehr sprechende Parallelen. Wenn Apelles Alexander den Grossen als Zeus mit dem Blitze malte, so ist zwar auch hierbei schon sehr bezeichnend, dass der hellenische Hofmaler sich zu einem so hohen Grade der Schmeichelei gegen den makedonischen Herrscher bereit finden liess — oder finden lassen musste; aber hier war es doch wenigstens wirklich ein neuer Donnerer, in dessen Hand der Blitz nicht als leeres Attribut erschien, und daneben ein schöner Mann, der im Typus des Zeus das Auge nicht beleidigte. Aber noch etwas ganz anderes ist es, wenn die römische Portraitkunst solch einen albernen Narren, wie Claudius, in Tracht und Haltung des thronenden Jupiters vorführt, oder wenn der vollständig wahnwitzige Wüstling Commodus als Herkules mit der Löwenhaut erscheint; denn hier macht sich der Gegensatz zwischen der dargestellten Persönlichkeit und der Maske, in welcher sie erscheint, um so auffallender bemerklich, als die Künstler durchaus

nicht daran denken, die Gesichtszüge zu idealisieren. Und fast noch abstossender als die kränklichen, beschränkten Züge des Claudius auf dem Jupiterkörper oder der unheimliche, im Wahnsinn verschleierte Blick des Commodus unter dem Löwenfell, wirkt es, wenn wir die edlen Damen des Kaiserhauses als Juno oder Venus dargestellt erblicken. Man hat es seiner Zeit der Schwester des ersten Napoleon, Pauline Borghese, mit Recht verdacht, dass sie sich von Canova in einer sehr freien, durch Mangel an Bekleidung hervorragenden Tracht abbilden liess; und wenn in diesem Falle die Freiheit in der Darstellung durchaus im Einklang stand mit den sittlichen Qualitäten dieser Dame, so wird man schon von vornherein ähnliches vorauszusetzen geneigt sein bei jenen Kaiserinnen oder Prinzessinnen, die im Kostüme — sit venia verbo — der mediceischen Venus erscheinen, wo denn mitunter der gealterte Kopf mit den scharf markierten Zügen und der hochmodernen Frisur auf dem tadellos modellierten Körper geradezu einen lächerlichen Eindruck macht. Und wenn Hadrian mit seiner Gemahlin Sabina, mit welcher er noch dazu keineswegs im freundlichsten Einvernehmen lebte, sich als Mars und Venus in zärtlichster Situation darstellen liess, also im Typus eines Liebespaares, dessen Liebe im Mythus eine ehebrecherische war, so wirft auch dies Bildniss ein eigenthümliches Licht auf die sittlichen Zustände, welche in den obersten Kreisen der römischen Gesellschaft von damals herrschten.

Weniger dagegen gestatten uns die Kunstwerke der Kaiserzeit einen Einblick in Leben und Sitten der breiten niedern Schichten der Bevölkerung. Wir kennen den hauptstädtischen Pöbel, dem durch Kaiser und Vornehme sein stetes Geschrei nach Brot und Spielen in reichem Masse befriedigt wurde, aus den Schilderungen der Historiker und Satiriker; es geht auch aus der gleichzeitigen

Litteratur hinlänglich hervor, welchen demoralisierenden Einfluss dies von oben her begünstigte Nichtsthun, und noch mehr die entsetzlich rohen Schlächter- und Würgescenen im Circus und Amphitheater auf das Volk ausgeübt haben müssen. Und gerade dies Gebiet ist es, welches die römische Kunst nun ganz besonders gern zum Gegenstand der Darstellung wählt. Gladiatorenspiele, Kämpfe mit wilden Thieren und drgl. sind ein beliebter Stoff für Wandgemälde, Mosaiken, für die Gegenstände des Hausraths selbst bis zu den billigen Thonlampen und irdenen Schüsseln herab. Und nun sehe man sich diese Helden der Arena an, denen das Volk zujubelte, einmal in authentischen Abbildungen an: jene vor wenigen Jahren in Rom gefundene Bronzestatue eines Faustkämpfers mit der plumpen, stumpfsinnigen Physiognomie, der breit geschlagenen Nase, der durch den Verlust der Zähne eingesunkenen Oberlippe, den mit realistischer Treue wiedergegebenen Ritzen und Wunden in Gesicht und Körper; oder nun gar jene berühmten Klopffechter, welche sich Caracalla in seinen Thermen überlebensgross in Mosaik ausführen liess: diese aufgedunsenen, übermästeten Körper, die an die Herkulesse auf unsern Jahrmärkten erinnern, und die verthierten, jeglichen Ausdruckes von Seele baren Gesichter! Welcher Abstand zwischen den edlen Gestalten der griechischen Palaestra und diesen entmenschten Söldlingen! Mit Recht sagt Emil Braun, „dass diese Mosaiken uns zeigen, wohin eine sonst immer noch viel vermögende und auf ein grossartiges Rechtssystem gestützte Bevölkerung getrieben werden kann, wenn sich Praetorianerhorden ihres Geschmacks und ihrer Neigung bemächtigen. Das grinsende Lächeln, mit dem uns diese stupiden Wesen anglotzen, liefert den Beweis, dass hier jeder Funken des göttlichen Lichts, der sonst in den niedrigsten Kreaturen fortzuglimmen pflegt, erloschen ist.“ Wahrlich, ein Volk,

welches an derartigen Schauvorstellungen Vergnügen finden konnte, war für den Untergang reif; nirgends begreift man so sehr die innere Nothwendigkeit des Zusammenbruchs der grossen römischen Weltherrschaft, als angesichts dieses Mosaiks der Caracallathermen.

Da ist es denn ein wohlthätiger Gegensatz, wenn wir in den Provinzen, wohin hauptstädtische Laster und Verworfenheit noch wenig gedrungen waren, wo von den stolzen Römern als Barbaren verachtet die künftigen Träger der neuen Kultur das bescheidene Leben von Munizipalstädtern oder Bauern führten, auch in den Denkmälern auf diese Spuren fleissigen Schaffens und geordneten Familienlebens stossen. Gerade in den Provinzen, zumal in Gallien, liebte man es, die verbrauchten mythologischen Vorstellungen durch Scenen des täglichen Lebens zu ersetzen; die Grabsteine führen uns in den Handel und Wandel der Gegenden an Mosel und Maas ein, zeigen uns den Gutsherrn mit seinen Kolonen, den Wein- und Ackerbau, den Schiffsverkehr, den Kaufmann im Comptoir, das Leben in der Familie — alles in oft trefflich gearbeiteten und äusserst lebendigen Darstellungen. Hier, das erkennt man aus diesen Reliefs, pulsiert noch frisches Volksleben, hier ruhen Kräfte, welche in der künftigen Entwicklung der Weltgeschichte noch eine Rolle zu spielen berufen sind. So fehlt es denn in diesen letzten Ausläufern der alten Kunst neben so vielen Anzeichen des drohenden Untergangs der alten Welt auch nicht an tröstlichen Vorboten einer bessern Zeit.

Es würde nicht schwer und zugleich eine anziehende Aufgabe sein, das, was ich hier in diesem letzten Abschnitt an einer Reihe von einzelnen Beispielen dargelegt habe, zu einem ausgeführteren Bilde zu ergänzen; ich verzichte jedoch darauf, weil das Gesagte, wie ich hoffe, genügen wird, um die Bedeutung der antiken Denkmäler



für die philologischen und historischen Studien auf dem Gymnasium wie auf der Universität zu erweisen. Und wenn schon heut die alte Kunstgeschichte, die vor noch nicht langer Zeit das Stiefkind auf den Universitäten war, sich eine ebenbürtige Stellung neben den Schwesterwissenschaften errungen hat, so ist von dem allgemeinen Interesse, welches die epochemachenden Funde der letzten Decennien überall erregt haben, zu hoffen, dass die Kenntniss alter Kunst und alter Denkmäler in immer weitere Kreise dringen und auch hierdurch das Bewusstsein, dass unsere moderne Bildung der Grundlage des Alterthums nicht entbehren kann noch soll, aufs neue gestärkt werden wird. Dem Redner aber möge man es verzeihen, wenn seine oratio pro domo schliesslich zu einem *λόγος προτρεπτικός* geworden ist.





